

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

185-186 | 2008

L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé

Une consultation du rabbin Schnéersohn

Giordana Charuty



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24230>

DOI : 10.4000/lhomme.24230

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 485-493

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Giordana Charuty, « Une consultation du rabbin Schnéersohn », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24230> ; DOI : 10.4000/lhomme.24230

Une consultation du rabbin Schnéersohn

Giordana Charuty

“**Q**UE FAIRE ? En attendant, il fallait me fixer quelque part. À Petrograd, peut-être ? À vrai dire, je n'avais pas envie d'y aller. À la campagne, où nous passions l'été, habitait aussi le grand rabbin Schnéersohn. Les habitants de tous les environs venaient le consulter. Chacun avec ses peines. Les uns voulaient éviter le service militaire et venaient lui demander conseil. Les autres, chagrins de n'avoir point d'enfants, imploraient sa bénédiction. Certains, embarrassés d'un passage du Talmud, sollicitaient des explications. Ou bien on venait simplement le voir, tenter de l'approcher. Que sais-je ? Mais, certainement, sur les listes de ses visiteurs, ne s'était jamais inscrit un artiste. Mon Dieu ! Confus, mais embarrassé du choix de mon domicile, je me suis risqué à aller, moi aussi, demander conseil à ce savant rabbin. (Je me suis souvenu des chansons de rabbins chantées par ma mère, les soirs de sabbat.) Était-il tout de bon un saint ? [...] Le portier me fait savoir qu'avec les simples mortels le rabi ne s'entretient pas beaucoup. Il faut tout demander par écrit et lui remettre la note dès qu'on passe le seuil de sa porte. Point d'explications. Enfin, mon tour venu, la porte s'ouvre devant moi et, poussé par cette fourmilière d'hommes, je me trouve dans un vaste salon vert. Un carré, presque vide, silencieux. Au fond, une longue table encombrée de notes, de feuillets, de requêtes, de prières, de monnaies ; le rabi seul est assis. Une bougie flamboie. Il parcourt la note. Son regard.

— Ainsi, tu voudrais aller à Petrograd, mon fils ? Tu trouves que vous y serez bien. Soit, mon fils, je te bénis. Vas-y.

— Mais, rabi, dis-je, j'aimerais mieux rester à Witebsk. Là, vous savez, habitent mes parents et ceux de ma femme, là...

— Eh ! Bien, mon fils, puisque tu préfères Witebsk, je te bénis, vas-y.

À propos de Marcello Massenzio, *La Passion selon le Juif errant*. Traduit de l'italien par Patrice Cotensin. Avant-propos de Daniel Fabre. Paris, L'Échoppe, 2006. Voir aussi le compte rendu par Marc Augé dans *L'Homme* 184, 2007 : 227-228.

À PROPOS

J'aurais voulu m'entretenir plus longtemps avec lui. Tant de questions brûlaient ma langue. Je voulais lui parler de l'art en général, et du mien en particulier. Peut-être m'insufflerait-il un peu d'esprit divin. Sait-on ? Et lui demander si le peuple israélite est bien l'élu de Dieu, comme il est écrit dans la Bible. Et savoir, en outre, ce qu'il pensait du Christ, dont la blonde figure depuis longtemps me troublait. Sans me retourner, j'ai gagné la porte et je suis sorti. [...] Depuis lors, quels que soient les conseils que je reçois, je fais exactement le contraire. »¹

C'est ainsi que semble tourner court la consultation du rabbin Schnéersohn qui aurait dû éclairer le jeune Chagall sur les manières de poursuivre en Russie – où la guerre en cet été 1915 vient de l'immobiliser – cette quête de l'artiste moderne qu'il s'efforçait de devenir depuis quatre ans à Paris. Pourtant, aux questions qu'il ne put poser, Chagall a bien trouvé une réponse qu'éclaire une autre lecture, anthropologique, de quelques-unes de ses œuvres.

Construite en trois tableaux, l'enquête de Marcello Massenzio décline, sous la même appellation de Juif errant, trois noms différents : « La Passion selon Cartaphile », « La Passion selon Ahasverus », « La Passion selon Chagall ». Une juxtaposition énigmatique car ces trois interprètes ne relèvent pas, à l'évidence, du même régime d'existence et ne sont pas, habituellement, traités par les mêmes savoirs académiques. Le premier, Cartaphile, est plutôt familier aux spécialistes de la littérature médiévale qui le rencontrent dans des chroniques monastiques italiennes et, surtout, anglaises du premiers tiers du XIII^e siècle. Sous leur regard, il s'agit d'un personnage légendaire dont les traits qui l'identifient articulent des thèmes majeurs du christianisme : le pécheur exemplaire, converti par le baptême ; le garant de la véracité historique de la Passion du Christ ; un motif du cycle de la *Vengeance Notre Seigneur*, chanson de geste qui connaît plusieurs rédactions entre le XII^e et le XV^e siècles ; enfin, le légendaire de l'immortalité. L'analyse consiste, alors, à identifier les traits qui distinguent Cartaphile au sein d'une typologie d'autres personnages composés à partir de ces mêmes motifs.

Le second interprète, Ahasverus, est lui aussi familier aux médiévistes depuis que le philologue Gaston Paris a montré, en 1880, la filiation entre le personnage qui, sous ce nom, prend naissance au tout début du XVII^e siècle dans la littérature dite des « canards » et le « Cartaphile/Joseph » des chroniques médiévales qui viennent tout juste d'accéder à la diffusion imprimée. Toujours dans une optique philologique, on s'attache à montrer comment s'est effectuée la hiérarchisation entre des traditions rivales, puis le déclin rapide du premier ensemble de récits au profit d'un autre ensemble protéiforme, qui introduit un nouveau schéma narratif : le protagoniste est, désormais, identifié comme juif ; il n'est plus le portier romain de Pilate, mais cordonnier à Jérusalem ; l'agression du Christ est verbale, et non plus physique ; son châtimement n'est plus l'attente, mais l'éternelle errance. Cependant, la dissémination de cette figure dans tous les genres de la matière littéraire – littérature de colportage, chansons, poèmes, contes, romans, théâtre – et

1. Marc Chagall, *Ma vie*, Paris, Stock, 1983 : 176-178.

dans un registre iconographique – l’imagerie populaire – a suscité, depuis le milieu du XIX^e siècle, une toute aussi foisonnante diversité d’études dont une récente exposition, en 2001, au musée d’Art et d’Histoire du judaïsme, sous la direction de Laurence Sigal-Klagsbald, a présenté les principales facettes².

Troisième interprète, le peintre Chagall. Les critiques et historiens de l’art ont, depuis longtemps, commenté le retour quasi obsessionnel dans son œuvre de la scène de la Crucifixion, particulièrement tout au long des années 1940. Et son biographe, Franz Meyer, a consacré de belles pages à décrire les multiples sens que la figure du Christ pouvait assumer pour celui qui écrivait à Bella, sa première épouse : « Tel le Christ je suis crucifié, fixé avec des clous sur le chevalet »³. Chagall est, aussi, présent parmi les artistes convoqués par l’exposition parisienne, mais il s’agit, cette fois, de documenter une autre relation de similitude : l’appropriation du thème chrétien du Juif errant par les artistes juifs. Elle est attestée dès les années 1875, mais elle s’impose surtout dans les années 1920-1930, moment où Chagall s’en empare à son tour, et les commentateurs lisent, d’emblée, cette appropriation en termes d’identification :

« Sa relation à cette figure reste très autobiographique et relève d’un processus d’identification qui s’articule autour de deux modes de traitement reconnaissables dans ses motifs : le premier étant un mode intime tandis que le second met l’accent sur le rôle de l’artiste comme témoin du monde ou de l’histoire... Passant, observateur, témoin, tous ces termes évoquent autant la figure du Juif errant que celle de l’artiste »⁴.

Tout semblerait, donc, déjà dit. Et, pourtant, ce livre, prolongé par les séminaires donnés en janvier et février 2007 à l’École pratique des hautes études⁵, nous donne le sentiment, très gratifiant, que quelque chose a bien changé dans notre compréhension de cette figure à la fois familière et incertaine – le Juif errant – et, du même pas, dans notre manière de « voir » le travail pictural de Chagall. Qu’est-ce qui a donc changé ?

Tout d’abord, la méthode, par bien des aspects déroutante. Bien sûr, elle se réfère explicitement aux principes canoniques de l’analyse structurale, pour prendre au sérieux le statut mythique attribué par tous les commentateurs aux créations médiévales et modernes du Juif errant. Mais, à mesure qu’elle progresse de récit en tableau, on voit bien comment ce parti pris est constamment repensé pour composer avec une série de questions redoutables : comment cette élaboration mythique

2. Les études rassemblées articulent une période historique, un genre expressif, un style iconographique, un régime idéologique : AA. VV., *Le Juif errant, un témoin du temps*, Paris, musée d’Art et d’Histoire du judaïsme & Adam Biro, 2001.

3. Franz Meyer, *Marc Chagall*. Traduction de Philippe Jacottet. Paris, Flammarion, 1995 : 235.

4. *Ibid.* : 214.

5. Marcello Massenzio a été directeur d’études invité, dans le cadre de mon séminaire sur les mises en mémoire culturelle du christianisme coutumier. On peut lire une version partielle de ses conférences dans le catalogue de l’exposition romaine : « L’Ebreo errante e il suo doppio nell’opera di Marc Chagall (da *La mia vita* allemesse in scena della Crocifissione) », in *Chagall delle meraviglie*, a cura di Claudia Beltramo Ceppi Zevi e Meret Meyer, Milano, Skira, 2007 : 57-67.

rencontre-t-elle l'Histoire ? Comment rencontre-t-elle des vies individuelles ? Et, enfin, comment participe-t-elle à la conscience de soi de l'artiste moderne ?

À la différence de la plupart de ses prédécesseurs, Marcello Massenzio focalise son attention sur la chronique médiévale – le récit de Matthieu Paris – choisie comme « mythe de référence ». La lecture proposée par Jean-Claude Schmitt de l'ensemble des récits bénédictins anglais dans lequel celle-ci prend place, ainsi que des toutes premières images, permettait de reconstruire le personnage ambigu de Cartaphile/Joseph, qu'un voyageur en provenance de Jérusalem ou d'Arménie, dit avoir vu en attente sur les lieux saints. Un récit qui participe de toutes les reliques rapportées d'Orient pour authentifier la foi chrétienne et, plus précisément, la réorganisation du temps chrétien au XIII^e siècle⁶. La relecture structuraliste de Marcello Massenzio (pp. 21-59) ne se contente pas d'élucider quelques détails mineurs, elle met en place, de manière rigoureuse, toutes les articulations logiques, toutes les relations sémantiques qui vont se trouver transformées, à l'autre bout de la chaîne des refigurations, dans la série des Passions peintes par Chagall. Les traits qui définissent la figure de Cartaphile/Joseph disent l'ambivalence du converti et cette réécriture de l'épilogue de l'*Évangile* de Jean assure le passage du messianisme hébraïque au messianisme chrétien. En lecteur averti de De Martino aussi bien que de Lévi-Strauss, l'auteur voit dans l'attente de Cartaphile la singularité de l'apocalypse chrétienne : une fin indéfiniment repoussée pour faire place à une valorisation du temps humain. Il s'agit donc d'une position médiatrice à tous les niveaux : entre Orient et Occident, entre judaïsme et christianisme, entre *Ancien* et *Nouveau Testament*, entre les deux extrêmes du temps chrétien et, enfin, comme personnification du temps intermédiaire du Purgatoire.

En revanche, l'auteur procède à une analyse beaucoup plus rapide du retournement de Cartaphile en Ahasverus (pp. 62-72), alors que cette seconde version s'est diffractée et fragmentée en d'innombrables productions culturelles. Mais cette désinvolture n'est qu'apparente. En donnant tout son sens au fait qu'Ahasverus est, désormais, doté d'une biographie, la brève relecture du livret anonyme allemand paru en 1602, et immédiatement repris dans une chronique française, distingue le double registre de préoccupations que toutes les narrations à venir prendront en charge. Le premier repose sur une mise en abyme du récit biographique : c'est dans la vie de l'évêque luthérien Paul Eitzen, que prend sens le récit rapporté de ce parcours biographique d'un Étranger dont la dévotion extrême est l'envers d'une extrême impiété. Le second concerne le lien établi, dans les chroniques, entre châtement individuel et châtement collectif : le Juif errant est aussi le témoin de la destruction de Jérusalem, qui voue le peuple juif à une même errance.

Toutes ces relations de sens étant fermement établies, Marcello Massenzio peut, alors, en disposer pour lire en anthropologue quelques-unes des *Crucifixions* de Chagall, qu'il déclare considérer, à la suite de Claude Lévi-Strauss,

6. Voir Jean-Claude Schmitt, « La genèse médiévale de la légende et de l'iconographie du Juif Errant », in AA.VV., *Le Juif errant...*, op. cit. : 55-76.

comme autant de variantes du récit mythique. Ce qui le conduit, non pas à adhérer à l'identification de l'artiste avec le Juif errant mais, bien au contraire, à suspendre cette lecture immédiate pour prendre, pas à pas, la mesure du bouleversement introduit par l'artiste dans l'appropriation picturale et biographique de cette figure chrétienne de l'Autre proche. Le livre privilégie un tableau, *La Crucifixion blanche* (1938), mais cette première lecture ouvre la voie pour analyser d'autres tableaux : *La Crucifixion mexicaine* (1945), *La Chute de l'Ange* (1923-1947), le triptyque *Résistance, Résurrection, Libération* (1937-1953). Comme on le voit, il ne s'agit pas de constituer un corpus pour identifier, d'une version à l'autre, des transformations mais de choisir quelques œuvres, remarquables par la complexité de leur composition et la résistance qu'elles opposent, justement, à un déchiffrement immédiat. L'auteur les considère une par une pour déplier, comme nous l'apprennent les historiens de l'art, le travail de pensée qui supporte l'organisation formelle, les motifs isolés, les couleurs. Mais il les examine, aussi, à la manière dont l'ethnologue dépie la condensation de relations au sein d'une performance rituelle, pour décrire les solutions apportées par cette pensée picturale aux prises avec des temporalités, des événements et des constructions culturelles hétérogènes. Il y a le temps d'une vie, ici dédoublé entre la biographie factuelle de Chagall comme individu historique formé par la coutume juive familiale et locale, et sa narration écrite comme récit de rupture pour renaître en artiste moderne, exilé de sa « patrie culturelle ». Il y a le temps événementiel : le déchaînement de la violence antisémite, la destruction d'un peuple et d'une culture. Il y a la longue durée de deux systèmes religieux qui se confrontent sans cesse l'un à l'autre.

Dès lors, l'analyse se recentre, progressivement, sur une autre question : non pas tant les nouvelles fonctions messianiques que Chagall assignerait à l'artiste moderne en général, mais les gestes singuliers de reprise et de rupture auxquels le travail pictural soumet le grand récit chrétien lorsque l'artiste s'efforce, par les seuls moyens dont il dispose, de rejoindre une place de « sauveur »⁷. Se déplaçant de tableau en tableau, avec pour instrument les catégories classiques de l'anthropologie religieuse – De Martino tout autant que Lévi-Strauss –, avec aussi l'apport de l'histoire de la mystique juive, Massenzio nous apprend à distinguer toutes les procédures de neutralisation picturale aussi bien de l'antijudaïsme inhérent au personnage inventé par les sociétés chrétiennes que de l'antisémitisme sous-jacent aux représentations médicales de La Salpêtrière (pp. 88-98). On peut, alors, suivre, d'une œuvre à l'autre, le retour de figures antagonistes condensées – le Crucifié restitué à sa judéité et le Juif errant contaminé par l'image yiddish de l'« Homme volant » – de personnages et d'objets équivalents – la Torah et son gardien, le couple de la mère et de l'enfant, etc. –, qui, loin d'être figés en symboles univoques, ne prennent sens que des relations qu'ils entretiennent dans chacun des tableaux considérés et de la recomposition de ces relations d'une scène à l'autre. Aussi bien, la modalité de lecture qui s'invente ici apporte-t-elle une belle démonstration de la manière dont l'anthropologue et le critique d'art peuvent dialoguer.

7. Marcello Massenzio, « L'Ebreo errante... », *op. cit.* : 66-67.

Dans son imposante biographie parue en 1964, Franz Meyer soutenait qu'on ne peut réduire Chagall au rôle de peintre – interprète de la tradition juive prédominante dans sa ville natale, le hassidisme. Il sort de cet univers culturel, écrit le critique d'art, pour faire de « la peinture tout court »⁸. Tout comme il ne prolonge pas l'art de l'icône, mais s'emploie à en renouveler la charge sémantique. Cette affirmation participe, à l'évidence, du souci de « déjudaisation » du peintre par les critiques qui, tel Jean Cassou en France, se sont, dans un premier temps, employés à effacer les singularités culturelles pour faire reconnaître l'universalisme du grand artiste. Il a fait place, depuis une vingtaine d'années, à un mouvement inverse de recontextualisation dont témoignent plusieurs expositions récentes, notamment *Berlin/Moscou* à Berlin en 1995 et *Chagall. Les paysages de la mémoire* à Budapest en 2001⁹. En somme, une « rejudaisation » qui a été anticipée par d'autres initiatives liées aux mouvements de restauration de la culture yiddish, telle la publication en 1983 d'une nouvelle traduction en yiddish du récit autobiographique *Ma vie*, pour faire renaître la langue détruite¹⁰. La grande exposition qui vient de se tenir au Vittoriano de Rome, *Chagall delle meraviglie*, marque à son tour un nouveau tournant dans la réception européenne du peintre. Cette manifestation culturelle « dans la capitale du monde et de la chrétienté », comme le soulignent ses réalisateurs, a, certes, reçu l'appui très actif de la communauté juive de Rome. Les ateliers pédagogiques destinés au public scolaire se sont donné pour double objectif une présentation emblématique de « la culture juive » et un rappel de l'« histoire de la Shoah », à travers l'explicitation d'objets, de personnages, de scènes à retrouver dans les tableaux exposés. Mais autorités politiques et administratives ont transposé en engagement moral les analyses savantes détaillées dans le catalogue et résumées dans les grands panneaux explicatifs qui ponctuent le parcours des œuvres, pour placer cette exposition, tour à tour, sous le signe de la tolérance, de la réconciliation, voire du syncrétisme entre traditions juives et chrétiennes, donnant ainsi un autre sens à l'universalité de l'artiste¹¹.

De fait, en reprenant là où elles tournaient court les interrogations de Franz Meyer sur l'œuvre-vie de Chagall, l'analyse de Marcello Massenzio ouvre de nouvelles voies pour décrire le travail de désidentification religieuse que doit accomplir l'artiste pour se concevoir, lui-même, comme un nouveau genre de

8. Franz Meyer, *op. cit.* : 15.

9. J'emprunte l'expression « déjudaisation » à Gyorgy Szego qui en analyse les diverses formes et motivations : « Marc Chagall, ici et maintenant », in *Chagall. Les paysages de la mémoire*, Musée et archives juifs de Hongrie – Institut français de Budapest/Nice, musée national message biblique Marc Chagall, 2001 : 20-47.

10. L'édition bilingue français-yiddish est publiée sous le titre *Un enfant juif de Vitebsk : Marc Chagall*, Paris, Éd. Europe-Formation-Conseil, 1983. Avec l'accord et les conseils de Chagall, Léon Leneman, journaliste qui œuvre à la renaissance de la langue yiddish, en a assuré la traduction et la présentation, à partir de la traduction française de Bella Chagall et de versions fragmentaires en yiddish, publiées dans un périodique new-yorkais, en 1924-1925.

11. Voir les nombreuses préfaces du catalogue *Chagall delle meraviglie...*, *op. cit.* D'autre part, l'exposition met en évidence la familiarité de Chagall avec l'imagerie populaire russe des *lubok* : cf. Alan Crump, « Marc Chagall : un artista indipendente attraverso diverse influenze », *ibid.* : 11-20.

sauveur. La biographie de Meyer est sous-tendue par une réflexion complexe sur les propriétés symboliques du travail pictural qui ne peut laisser les anthropologues indifférents, puisqu'elle pose à l'œuvre d'art la question que nous avons l'habitude de poser à l'action rituelle : comment opère un symbolisme efficace ? Et le travail du peintre est interrogé pour distinguer un régime « allégorique » – autant dire inefficace – des symboles fixés par une tradition religieuse, lorsqu'ils passent tels quels à la représentation peinte, de cet « ébranlement de l'âme » que produit l'artiste moderne lorsqu'il « bouleverse » ce symbolisme codifié, à l'aide d'une « surprenante logique de l'irrationnel » qui lui fait retrouver le régime « authentique », « primitif », des archétypes que l'anthropologie jungienne discerne, au même moment, dans les créations culturelles de l'inconscient collectif¹². Se fondant, tout au contraire, sur une conception relationnelle du symbolique culturellement déterminé, Marcello Massenzio nous rend lisible la mise en mémoire culturelle opérée par Chagall, pour faire de « la peinture tout court ». L'analyse ne consiste pas, ici, à dissoudre la singularité du peintre dans une lecture sociologique des représentations d'une nouvelle forme d'exemplarité. Elle a bien pour objectif d'informer notre regard pour nous permettre, amateurs ou non de Chagall, grâce à ce gain d'intelligibilité, de « voir » sa peinture.

Aussi bien, ce livre et le travail en cours suggèrent-ils d'autres pistes de lecture. Tout d'abord, l'interprétation du Juif Errant comme double du Christ n'est pas entièrement une innovation de Chagall. Elle me semble déjà présente dans la métamorphose de Cartaphile en Ahasverus, à partir surtout de la version de 1710, l'*Histoire admirable du Juif errant*, qui développe de la manière la plus achevée le modèle biographique : Ahasvère a, désormais, un père charpentier et une mère couturière, il apprend à lire et à écrire, et raconter sa vie c'est aussi bien raconter la vie du Christ¹³. D'autre part, ces récits dessinent un rôle en attente d'interprétation puisqu'on le sait, l'affirmation « Je suis le Juif errant... » est régulièrement assumée par une série de personnages que les historiens qualifient, sans précaution, d'« imposteurs », en reprenant à leur compte le jugement polémique porté à leur encontre par diverses institutions du contrôle social – des juges laïcs ou religieux, des notables – mais qui est loin d'être unanime. Lorsqu'ils existent, les témoignages judiciaires sur ces personnages dont l'immortalité a pour corollaire l'omniscience, permettent d'apercevoir des figures de pèlerins « par procuration », de prophètes, de devins, de guérisseurs, mais l'anthropologue ne saurait reprendre à son compte le jugement d'« escroquerie » qui motive la condamnation judiciaire¹⁴. D'autant plus que les images qui, dans le même temps, diffusent

12. Franz Meyer, *op. cit.* : 70-71.

13. Gaël Milin met en évidence ce parallélisme : *Le Cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du Juif Errant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997 : 94-108.

14. Tout en décrivant la manière dont divers mendiants « incarnent » ou « jouent » un rôle, Maurice Kriegel reproduit ce jugement de disqualification lorsqu'il énumère tous ceux qui, au XVI^e siècle, « font “le coup” » du cordonnier : « Le lancement de la légende ou la courte description et histoire d'un juif nommé Ahasverus », in *Le Juif Errant ...*, *op. cit.* : 77-88.

dans toute l'Europe la présence de cette figure en attente d'incarnation contredisent toute lecture en termes de mystification. De fait, certaines d'entre elles effacent entièrement la rencontre avec le Christ et la profanation, pour mettre au premier plan un vigoureux personnage d'antipèlerin, et laissent au seul texte de la complainte le soin de rappeler l'épisode fatidique¹⁵. Il y a donc place, me semble-t-il, pour une autre enquête qui s'attacherait à restituer la cohérence de ce double registre d'existence, en image et dans des vies individuelles, plus ou moins stigmatisées – reprendre en son nom l'identification « je suis le Juif Errant » en conduit plus d'un à une mise à mort infamante – d'une diversité de figures du savoir inspiré à vocation salvatrice, qui s'est déployée durant deux siècles et demi, avant que les artistes ne s'en saisissent à leur tour, pour lui donner cet autre horizon de pertinence mis en évidence par Marcello Massenzio.

Dans cette perspective, qui conduit à déplacer l'enquête sur les modèles d'identification disponibles pour s'éprouver comme artiste moderne, sans doute pourrait-on lire de manière systématique les nombreux tableaux qui interrogent, à travers de grandes compositions ou des autoportraits, la place et la fonction du peintre. Le récit autobiographique l'atteste, dans la communauté hassidique où a grandi le jeune Chagall, les images dessinées ou peintes doivent composer avec l'interdit vétér testamentaire et choisir la transgression ne fait, semble-t-il, que renforcer les exigences spirituelles investies dans l'activité créatrice. Mais, parmi les figures miroirs que Chagall s'est données pour penser cette délégation, exclure l'insistante présence du Christ, déjà longuement commentée par les spécialistes de l'œuvre picturale, pour lui substituer la seule figure composite de l'Errant en quête d'un monde nouveau serait par trop simplifier la complexité de la trajectoire accomplie par le peintre. De fait, le messie chrétien apparaît bien, dans le récit, comme le premier modèle disponible pour vivre sur le mode d'une vocation son statut d'artiste moderne. Un modèle qui lui est proposé durant son premier séjour à Paris, « son second Witebsk » où il peut se sentir « un homme » – et non plus être désigné comme « un Juif ». « Une fois, au café, il me dit : “Votre tête me rappelle celle du Christ” »¹⁶. L'interlocuteur du jeune Chagall est le directeur d'une revue d'avant-garde, Ricciotto Canudo, qui exposera ses tableaux. Le peintre reprend la comparaison sur le mode impersonnel lorsqu'il veut rendre sensible sa conception d'une modernité picturale, libérée des codifications d'écoles : la première est aux secondes ce que le Christ « tout nu » est au pape de Rome. Et, tandis qu'il dédie à un Christ « enfant en bleu dans les airs » son premier grand tableau cubiste – *Golgotha* ou *Dédié au Christ* (1912) –, son ami Blaise Cendrars commente : « le Christ c'est lui »¹⁷. Mais, de retour en Russie,

15. Voir le corpus rassemblé et commenté par Frédéric Maguet, « Le développement du thème du Juif Errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », in *Le Juif Errant...*, *op. cit.* : 91-107.

16. Marc Chagall, *Ma Vie*, *op. cit.* : 156.

17. Blaise Cendrars, « Portrait », in *Poésies complètes. Avec 41 poèmes inédits*. Textes présentés et annotés par Claude Leroy. Paris, Denoël, 2005 : 72-73.

l'analogie demeure enfouie dans les pensées restées en suspens face au rabbin Schnéersohn. Définitivement séparé de sa « patrie culturelle » dont il voit à distance la destruction, c'est la série des Passions inaugurées par la *Crucifixion blanche* qui fait revenir la formule du Crucifié, en victime juive au même titre que son symétrique, l'Errant déchristianisé, aussi bien pour figurer un destin collectif que pour se penser comme artiste : l'attestent quelques gouaches réalisées au moment de l'exil américain : *Le Peintre et le Christ*, *Le Peintre crucifié*, *La Descente de croix* où, sur le bois de la croix, Chagall substitue son propre nom aux quatre lettres INRI qu'il trace habituellement avant de glisser, appuyé à l'envers, le long du grand Christ juif de *La Résurrection* (1937-1948) que l'auteur a commenté pour l'exposition romaine. Ne faut-il pas admettre, alors, que le peintre, tour à tour, se saisit et se sépare de chacune de ces deux voies d'identification : le Crucifié et l'Errant ? La première a pu, un temps, se penser et se dire sur le mode de la narration biographique ; la seconde opère, en deçà du langage, dans le travail de la figuration picturale. Mais il faudra passer à travers l'une et l'autre sans, véritablement, s'identifier ni à l'une, ni à l'autre pour devenir ce sauveur culturel que Marcello Massenzio nous invite à reconnaître.

En somme, le rabbin Schnéersohn aura permis à Chagall de trouver sa réponse : « quels que soient les conseils que je reçois, je fais exactement le contraire ».

École pratique des hautes études (V^e Section), Paris
charuty.gior@freesurf.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Marc Chagall – crucifixion – christianisme/*christianism* – Juif errant/*wandering Jew*.